

Die „konzentrierte Geometrie“ von Peter Handkes *Versuchen*¹

Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder, wie die Versuchung des heiligen Antonius, gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (réalisation) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, des reinen menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem.²

– sagt Peter Handke 1980 in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, deren episodische Erzählungen mit poetologischen Ansätzen gekoppelt sind. Das Buch beginnt mit dem Einverständnis seiner Unsicherheit bei der Farbwahrnehmung in der Kindheit, was als ein Grund für sein späteres intensives Interesse für Farben und Formen angegeben wird. Dem „Bedürfnis nach einem Lehrmeister“ folgen seine Beschäftigungen mit der Malerei, bei denen die Cézanne-Studien besondere Aufmerksamkeit verdienen.³ Indem Handke in diesem Buch andauernd eine ‚Wirklichkeit‘ erstrebt, die mit der ‚Vollkommenheit‘ identisch sei, tritt er seinen Lehrmeistern in die Fußstapfen.⁴ Unter den herbeizitierten Vorbildern befinden sich philosophische Klassiker wie Platon und Spinoza, österreichische Repräsentanten des poetischen Realismus wie Stifter und Grillparzer, in der Mehrheit aber Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts. An erster Stelle der experimentierende Postimpressionist Cézanne, von dem die berühmte Darstellung des titelgebenden Bergs herkommt, an zweiter Stelle der Fröhlichnaturalist Gustave Courbet, und wiederholt taucht auch der Name des Spätrealisten Edward Hopper aus dem 20. Jahrhundert auf. Lauter Künstler und Werke, die ein enges Verhältnis zur konkreten, handgreiflichen Realität hatten. Dies könnte nahe legen, es ginge für Handke um eine ‚Poetik des Alltäglichen‘.⁵ Sein Zugang zur Realität ist tatsächlich gegenstandsbezogen, zur gleichen Zeit entbehren auch diese Texte nie der Selbstreflexion. Immer wenn Handke die Präzision der Darstellung anstrebt, wird auch der Schreibvorgang in den Mittelpunkt gerückt.⁶ Seine Werke sind trotz der ins Auge stechenden thematischen Verschieden-

¹ Handke, Peter: Versuch über den Stillen Ort. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 83. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VSO und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

² Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 21.

³ Ebd., S. 33.

⁴ Ebd., S. 35.

⁵ Vgl. Barth, Markus: Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998.

⁶ Vgl. Jie You: Peter Handkes Versuche. Eine Poetik des Alltäglichen. Berlin: Lit Verlag 2016.

heiten als poetologische Texte zu lesen, in denen die Möglichkeit und Notwendigkeit der poetischen ‚réalisation‘ erneut hinterfragt wird, wodurch er als ein Nachfolger von Rilke gilt:

Ist es möglich, denkt es [in *Malte*], daß man noch nichts Wirkliches und Wichtiges gesehen, erkannt und gesagt hat? Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen, und daß man die Jahrtausende hat vergehen lassen wie eine Schulpause, in der man sein Butterbrot ißt und einen Apfel?⁷

Indem Peter Handke ein selbständiges Buch über „etwas [so] Nebensächliches oder Beiläufiges“ verfasst wie es nur ein Musikautomat sein kann,⁸ stellt er im Wesentlichen erneut die obigen Fragen und vertritt die für Rilke typische ästhetische Position: Die Kunst habe ein besonderes Erkenntnispotential, und der Künstler verfüge über eine besondere Subjektivität, welche dies unter Beweis zu stellen zuständig sei. Daher halten beide, sowohl Rilke als auch Handke, für unverzichtbar, durch das Schreiben das eigene Herangehen an das Dasein, welches nach ihnen ihre eigentliche Berufung sei, zu dokumentieren.

Gleichzeitig erscheint Handke in den *Versuchen* auch insofern als Fortsetzer der Musilschen Schreibweise, als sich die Einzelstücke dieser Serie dem jeweiligen Gegenstand systematisch, von verschiedenen Seiten her annähern. Dabei dominiert doch sein eigener gegenwartskritischer Blick, sodass es nach der sorgfältigen Prüfung der möglichen Zusammenhänge oft zu einer verblüffenden Schlussfolgerung kommt. Wie Musil durch seine essayistischen Texte an den herrschenden Ideologien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Kritik übte, so rütteln Handkes *Versuche* an den Mainstream-Konzepten der Jahrtausendwende. Nicht durch die Formulierung kritischer Urteile oder Theorien, die eventuell noch diskutabel wären, sondern durch ihren unwiderlegbaren literarischen Charakter; sie stellen als literarische Essays Gegenentwürfe dar. Dies vor Augen haltend, werden im Folgenden seine zwischen 1989 und 2013 veröffentlichten fünf *Versuche* – *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Jukebox* (1990), *Versuch über den geglückten Tag* (1991), *Versuch über den Stillen Ort* (2012) und das letzte Stück der Reihe, der *Versuch über den Pilznarren* (2013) – auf ihren essayistischen Charakter hin untersucht und als Ausführungen ästhetischer Gegenkonzepte besprochen.

7 Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt am Main: S. Fischer 2009, S. 22.

8 Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. In: Ders.: Drei Versuche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 61. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VJ und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

1. „[...] der Rhythmus des Erzählens“⁹

Aus der konsequenten Bestimmung der einzelnen Bände als ‚Versuche‘ ergibt sich ihre Zusammengehörigkeit: Diese kommt nicht vom Inhalt her, sondern hängt mit der Art und Weise der Behandlung zusammen. Als Gattungsbezeichnung eröffnet die Kategorie ‚Versuch‘ mehrere Möglichkeiten: Er kann als Hinweis auf das Tastende, Experimentierende, Sich-Erst-In-der-Zukunft-Vollendende hingenommen werden und gleichzeitig die eingebürgerte, aber nicht weniger problematische Textsorte des literarischen Essays andeuten.¹⁰ Im Grunde genommen, schließen sich Experiment und Essay, Fragmentarisches und Essayistisches nicht aus; üblicherweise wird der Essay zwischen Wissenschaft und Literatur, bzw. Philosophie und Literatur verortet, indem er ein Thema an der Schnittstelle verschiedener Diskursarten beleuchtet. Die eingehende Darstellung der Gattungsproblematik würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, man kann aber bei dem Punkt anknüpfen, dass der Essay als literarische Textsorte seit der Moderne an gewissen Strukturmerkmalen festhält. Seine wichtigsten strukturbezogenen Kennzeichen sind die inhaltliche Kontrastierung und die Zuspitzung der Argumentation, wobei die Gegensätze unauflöslich bleiben. Ihre Versöhnung wäre erst im Hinblick auf eine utopische Einheits- oder Ganzheitsidee möglich, so gibt es in einem literarischen Essay keine richtige, d.h. logische Abschließung des Gedankenganges.¹¹

In Handkes *Versuchen* sind zunächst die gedanklichen Abschweifungen auffallend. Die Texte bestehen aus lose aneinandergefügten Bruchstücken, die einmal eine Geschichte, öfters Naturbeschreibung oder Gegenstandsdarstellung, und in mehreren Fällen Selbstkommentare des Erzählers beinhalten, wobei letztere auf das Problem der Erzählbarkeit rekurren. Eine erste strukturelle Gemeinsamkeit ist die Verzögerung des Erzählens: Der Leser ist erneut genötigt, mit dem Erzähler zusammen einen Neuanfang zu riskieren, weil die Geschichte erst nach mehrmaligem Retardieren, Schritt für Schritt in Schwung kommt. Dann wird das Erzähltempo gesteigert, wodurch es mitunter zu einem epiphanischen Höhepunkt kommt. Von diesem steigt das Erzähltempo wieder leicht hinab und die Narration hört gleichmäßig langsam auf.

⁹ Vj 98.

¹⁰ Vgl. Ribbat, Ernst: Peter Handkes ‚Versuche‘: Schreiben von Zeit und Geschichte. In: Arlt, Herbert / Diersch, Manfred (Hg.): Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang 1994, S. 167-179; Braun, Stefan: „Konstellative Bildästhetik in Peter Handkes *Versuchen*“. In: Köhnen, Ralph (Hg.): Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 279-295.

¹¹ Vgl. Bognár, Zsuzsa: „Als Mischprodukt verrufen“. Der literarische Essay der Moderne. Wien: Praesens Verlag 2017 (= Österreich-Studien Szeged, Bd. 13), Kapitel: Grundlegung für eine Ästhetik des Essays der Moderne, S. 13-33.

Der im *Versuch über die Jukebox* eingesetzte Untertitel „Eine Erzählung“ oder im *Pilznarr* die Bezeichnung „Geschichte“ soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die narrative Stringenz aufgegeben ist; es gibt in der Serie der *Versuche* keine einheitliche Erzählform und kein lineares Erzählen, und auch der thematische Faden wird nicht folgerichtig durchgezogen.

Diese ungebundene, auf den ersten Blick als willkürlich erscheinende Schreibweise resultiert aus dem Zweifel am traditionellen narrativen Inventar. Wie es schon in Rilkes *Malte* hieß, „daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein“, ¹² so meint der Narrator des *Versuchs über die Jukebox*, „ein Vorgehen im Schreiben sei nicht bloß dem speziellen Objekt gemäß, sondern auch der Zeit“. (VJ 97) Bei Handke zieht diese Einsicht nicht nur die Verabschiedung eines „vielwiserische[n] wie ahnungslose[n] Totalitätsanspruch[s]“ nach sich (VJ 98), sondern auch die Fragwürdigkeit der gewohnten Erzählformen.

Die Erzählbarkeit wird bereits im *Versuch über die Müdigkeit* thematisiert, allerdings nicht unter narrativem Aspekt, sondern mit existentialphilosophischen Bezügen. Zwar beginnt dieser Text mit Erinnerungen an die Kindheit und Universitätsjahre, das autobiographische Erzählen wird immer mehr gegen teilnahmsloses Bilder-Erzählen ausgetauscht: „Es soll mir genügen, den Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich, ins Bild zu setzen mit der Sprache, samt seinen Schwingungen und Windungen, zu umzirkeln, möglichst herzlos“ – wird die erzählerische Position festgesetzt.¹³ Das erzählende Ich hat die Absicht, nur als Medium, mit Hilfe der Sprache für den Text die Verantwortung zu tragen. Mit eigenen Worten formuliert: es will nur als ‚Sprach-Ich‘ präsent sein (VM 56), was soviel bedeutet, dass seine subjektiven und individuellen Begebenheiten (Sehweisen und Meinungen) auszuschalten sind, als narrative Instanz kann jedoch das erzählende Ich – vorläufig – nicht eliminiert werden. Indem Handke „vier Verhaltensweisen (...) [seines] Sprach-Ichs zur Welt“ auflistet (ebd.), wird im letzten Schritt eine phänomenologische Reduktion vorgenommen: der Erzählakt als Intention eines Erzählers wird zugunsten der Transparenz einer „sich selbst erzählende[n] Welt“ (VM 57) aufgegeben, wofür als geeignete Gattung das Epos angenommen wird.¹⁴ Durch „das epische Atmen“ (VM 66) lässt sich die Erzählinstanz an einer Stelle beinahe beseitigen: Als „Einfügung“ bezeichnet, vom Vorherigen und voneinander nur durch einen Gedankenstrich getrennt, strömen unerwartet drei Seiten lang bildhafte Kinder- und Tierszenen in den Text hinein (VM 62-65). Die

12 Rilke, S. 109.

13 Handke, Peter: *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 23. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VM und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

14 Zur Bezugnahme auf das Epos in diesem Text vgl. Szabó, Erzsébet: *Versuch über die Müdigkeit*. In: *Acta Germanica* 4 (1993), S. 241-252, hier: S. 249-251.

Sätze enthalten keine finiten Verben, die Geschehnisse werden mit Hilfe von Partizipialkonstruktionen veranschaulicht:

[...] an der Steinmauer bei den Olivenfeldern, mit Ölzweigen und Schilfstöcken, unter Geschrei vor- und zurückschießend, die Steine auseinanderschiebend, und mit den Füßen stoßend, darunter, jetzt offen in der Sonne, die zusammengerollte, dicke und lange Schlange, erst einmal außer einem Kopfrucken und dem Züngeln sich kaum bewegend – noch schwer vom Winterschlaf? (VM 64)

Auf die Erzählinstanz weist in der „Einfügung“ nur ein wie zufällig dortgebliebenes Possessivpronomen in der Ortsangabe „auf meinem Heimweg hin“ (ebd.), sonst resultieren aus den grammatikalischen Eigenheiten Zeitlosigkeit und Unpersönlichkeit, unverzichtbare Merkmale der epischen Totalität. Wie Lukács schreibt: „Das Subjekt der Epik ist immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende, das Leben meisternde Anmaßung verwandelt sich in der großen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem hell herleuchtenden Sinn [...]“.¹⁵

Der Erzähler ist sich dessen bewusst, dass im Rahmen dieses ‚Versuchs‘ nur ‚Bruchstücke‘ geboten werden können (VM 67), daher bleibt sein Unterfangen – dem *Versuch über den geglückten Tag* gleich – ‚Utopie‘ (VM 57). Trotzdem bleibt der ‚Versuch‘, eine *Erzählung* zu verfassen, eine ständige Herausforderung.

Im *Jukebox*-Buch ist er auf der Suche nach einer „Grundform, die dem Ganzen eine Art Zusammenhalt geben könnte“ (VJ 97). Nach manchen Abschweifungen über die möglichen Schreibformen meint er plötzlich den „Rhythmus“ (VJ 98) richtigen Erzählens zu spüren, was als „über die Maßen herrlich“, anfänglich sogar als „göttlich“ bezeichnet wird (VJ 99f.). Der erzählerische Schwung lässt jedoch in diesem *Versuch* nach anderthalb Seiten nach, und die Begeisterung darüber entpuppt sich als „ein Trug“ (VJ 100), noch mehr: als persönliche Schwäche. Mit Nietzsche'schem Sprachduktus wird damit die Rückkehr zum traditionellen Erzählen nachträglich als „ein Ausdruck seiner Angst vor all dem Vereinzelten, Unzusammenhängenden? eine Ausflucht? Eine Ausgeburt der Feigheit?“ (VJ 100) in Frage gestellt.

Erzählen ist demnach für Handke ein ausgeglichener, zielgerichteter Vorgang auf fiktionaler Grundlage, Sich-Hinein-Vergessen in die Automatismen der Phantasie, ein seltener Ausnahmezustand, was in dem konkreten Fall des *Jukebox*-Projektes durch die unvorhersehbaren Eingriffe der Realität unterbrochen wird.

Die Gattung *Erzählung* wird aber nicht aufgegeben. Zwar kann sie den Charakter des ganzen Buches nicht bestimmen, in der zweiten Hälfte tauchen mehrere abgeschlossene Geschichten auf – wie z.B. die Alaska-Episode mit der Indianerin –, welche nicht

¹⁵ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. In: Bognár, Zsuzsa / Jung, Werner / Opitz, Antonia (Hg.): Lukács Werke Bd. 1 (1902-1918), Teilbd. 2 (1914-1918). Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018, S. 527-608, hier: S. 541.

zulassen, das Vorbild der *Erzählung* in der Gegenwart endgültig zu verabschieden. Es kann also nicht bestritten werden, dass Handke viel daran liegt, sie zurückzugewinnen; dies legt der Untertitel *Eine Geschichte zum letzten Stück Versuch über den Pilznarren* nahe, und der Umstand selbst, dass nach diesem *Versuch* kein einziger mehr entstanden ist.

Über eine solche gegenständliche Realität wie einen Musikautomaten verfügt ‚der geglückte Tag‘ nicht; Handkes Anliegen besteht im nächsten *Versuch* gerade darin, seine Realisierungsmöglichkeiten zu ermessen. Dies ist umso schwieriger, als dazu keine fertigen Techniken zur Verfügung stehen, sondern nur die Idee selbst. Als Inspirationsquelle dienen im *Versuch über den geglückten Tag* kulturhistorische Narrative, Autoritäten (Hogarth, Paulus, Van Morrison) und „Urtexte“ (Briefe von Paulus, Morrisons Lied), die ein breites intermediales und intertextuelles Netzwerk bilden und damit die Eckpunkte der Untersuchung (des Versuchs) abstecken, insofern durch sie Kunst und Religion (Mystik) als Zuständigkeitsbereiche in den Glücksdiskurs einbezogen werden.¹⁶ Das Glückskonzept wird zur gleichen Zeit als selbstaufgelegtes literarisches Problem aufgefasst: Weil die Idee allein „[...] sich gegen [...] seine Sehnsucht des Erzählens [sträubt]“, kommt dem Narrator der ‚Versuch über den geglückten Tag‘ einem unlösbaren Dilemma gleich. (VT 23) Wie im *Jukebox*-Buch ist Erzählen auch jetzt erst möglich, wenn Bilder als Erinnerungsstücke, z.B. an die Kindheit, hierhergebracht werden können; eine Idee ist aber nach Handkes Bezeichnung allein „Licht“, „welche[s] ausschließlich voraus in die Zukunft [leuchtet]“. (VT 23) Die Diskontinuität dieses Versuchs ergibt sich also aus der narratologischen Unmöglichkeit, beide zu vereinigen, eine Idee erzählbar zu machen. Da die konkreten Handlungen zur Verwirklichung eines geglückten Tages scheitern, bleibt dem Protagonisten-Narrator nichts anderes übrig als „ein Immer-wieder-Neuansetzen des Versuchs“ (VT 54) und die Dokumentierung des Schreibvorgangs, in der Hoffnung, dass sich die Idee „von einer Lebens- in eine Schreibidee“ verwandeln lässt. (VT 63)

Nach dem *Versuch über den geglückten Tag* gibt es eine lange Pause von 20 Jahren; erst 2012 setzt Handke sein Experiment mit den *Versuchen* wieder fort. Der *Versuch über den Stillen Ort* ist dem *Jukebox*-Buch in vieler Hinsicht ähnlich, bei der Narration lassen sich jedoch neue Tendenzen bemerken. Zwar bestehen beide aus zusammenhanglos aneinandergefügten Geschichten, als Novum erscheint hier der Hang zum ausgeglichenen, chronologischen Erzählen. Der *Versuch über den Stillen Ort* beginnt in den 50er Jahren mit Handkes Einzug ins Internat, als er zum ersten Mal das Bedürfnis nach einem Rückzugsort spürte, und setzt sich bis in die 80er Jahre fort. In verschiedenen zeitlichen

16 Handke, Peter: *Versuch über den geglückten Tag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 90. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VT und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

Abständen werden Szenen erinnert, in denen das Betreten eines Stillen Ortes für den Erzähler, der diesmal fast konsequent in Ich-Form redet, ein bedeutsames Erlebnis darstellte. Zwar fehlt es auch hier an kulturgeschichtlichen und ethnologischen Exkursen nicht, den Großteil des Buches machen aber längere, abgerundete autobiographische Erinnerungen aus: z.B. die Erzählung einer Nacht in der Bahnhofstoilette und der Begegnungen in der Universitätstoilette aus den Jugendjahren, oder die Heraufbeschwörung der befreienden Atmosphäre der japanischen Tempelhoftoilette 20 Jahre später.

Wenn Handke am Ende des Buches zur Bezeichnung des hinter sich gelassenen Schreibprozesses mehrmals das Wort ‚Aufschreiben‘ benutzt, kann dieses an den zu Beginn öfters verwendeten Terminus ‚Nacherzählung‘ zurückgekoppelt werden. Das Buch fängt mit der Beschwörung einer Episode aus einem Cronin-Roman an und unmittelbar danach zieht der Narrator eine Parallele zwischen der Wiedergabe dieser Szene und seinem Vorhaben, die eigenen Storys mit dem Stillen Ort zu erzählen: „Diese Geschichte möchte ich versuchen, jetzt, nicht eigens ausgeführt, nachzuziehen, parallel und kontrapunktiert mit ansatzweise Geschichten und Bildern, welche der und jener hat mir zukommen lassen.“ (VSO 10)

Der Rhythmus richtigen Erzählens wird im *Versuch über den Stillen Ort* ansatzweise, völlig aber erst im *Versuch über den Pilznarren* zurückgewonnen. Diesmal geht es tatsächlich um eine abgerundete Geschichte mit einem Anfang und einem Ende; sie handelt von der Lebensgeschichte des im Titel als Pilznarr bezeichneten Freundes des auktorialen Erzählers. In linearer zeitlicher Abfolge werden die wichtigsten Stationen seines Lebens – Kindheit, Studien, berufliche Karriere, Gründung einer Familie und schließlich geistige Verdunkelung – erzählt.

Durch die Geschichte von dem schizophrenen Protagonisten und die sprachspielerische Erzählweise lässt sich der Text in die Tradition des romantischen Kunstmärchens einordnen, wofür das folgende Zitat als Beispiel dienen kann:

[...] das unaufhörliche, nicht von dem Schlafenden ablassende Gelb hatte er nicht »vor« Augen – er sprang diese immerzu an, stahl sich in sie hinein, irrlichterte so wie unter seinen pausenlos zum Einsammeln gezwungenen Händen gleichzeitig in seinem Innersten, bis das vor lauter gelbem Gekrängel, Gekräusel und Gezüngel buchstäblich weder ein noch aus wußte: Jetzt und jetzt würde er erstickt werden von dem Gelb mal gelb; jetzt und jetzt würde dieses potenzierte Gelb, gelb hoch drei, hoch vier, hoch fünf und so fort, ihm das Herz in der Brust zum Zerplatzen bringen – oder von all dem Giftgelb Angriff würde das Herzblut vertrocknen-vergilben.¹⁷

Das Märchen ist eines der ältesten Menschheitsnarrative, somit auch eine der grundlegendsten Erzählformen. Auf den märchenhaften Charakter seines Textes pocht mehrmals

¹⁷ Handke, Peter: *Versuch über den Pilznarren*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 39. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle VP und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

der Erzähler selbst, am stärksten beim Ausgang, wenn die Geschichte mit einer wunderbaren Heilung des Freundes und einem glücklichen Zusammentreffen aller Beteiligten endet. Dieses Happy End erscheint freilich bitter-ironisch: Verfolgt man die Narration, ist es auffallend, dass der Protagonist konsequent als ‚mein verschollener Freund‘ bezeichnet wird. Der glückliche Ausgang muss auch im Hinblick auf die laufenden Erzählkommentare in Frage gestellt werden. Das letzte Wort gehört nämlich, wie bei Handke immer, dem Erzähler, der schließlich selber auf die Naivität des Märchens verzichtet und dessen Wahrheit für unglaublich hält: „Aber ist das am Ende nicht zu viel des Märchens? Mag sein: Im Märchen wurde er geheilt. In der Wirklichkeit aber...“ (VP 216) Damit wird die Textsorte *Märchen* für uneinlösbar erklärt und die Erzählung als zielgerichteter Vorgang nachträglich destabilisiert – schließlich und endlich doch zu einem ‚Versuch‘ gemacht.

2. „[...] ein System von Formen, und zwar von geometrischen [...]“¹⁸

Je mehr sich die *Versuche* von einer musterhaften Erzählung abkehren, desto dringender ist die Suche nach einer geeigneten Form, die angesichts der Insuffizienz traditionellen Erzählens eine Alternative darstellt. Bei genauer Untersuchung der Erzählstruktur lassen sich in den *Versuchen* Textmodelle und rhetorische Mittel erkennen, welche für eine ästhetische Konfiguration zuständig sind und die einzelnen Stücke als literarische Essays ausweisen bzw. zu einem Zyklus zusammenfügen.

Versuch über die Jukebox stellt gleich im Anfangssatz die Verwirklichung des „langgeplanten“ Vorhabens, eines Buches über den zum kulturhistorischen Requisit gewordenen Musikautomaten in Aussicht. (VJ 61) Gleich danach beginnt ein Er-Erzähler von seinen Reiseerfahrungen in den verschiedenen Städten und Dörfern Spaniens zu berichten, die teils den Erforschungen von Jukeboxen, teils der Suche nach einem geeigneten Ort gelten, in dem das selbstauferlegte Projekt am besten ausgeführt werden könnte. Der Leser kann mittlerweile tatsächlich Etliches von der Geschichte, Herstellung und dem Aussehen der Musikautomaten erfahren, genauso viel Platz nehmen jedoch die Schwierigkeiten und Hindernisse des Erzählens ein wie der Gegenstand des *Versuchs* selbst.

Am Anfang des Buches erscheint, wie oben festgestellt, eine narrative Beliebigkeit akzeptabel, wobei nicht einmal diese mit dem Verzicht auf jegliche Form einhergeht. Dem Narrator schwebt zunächst „das Frage-Antwort-Spiel“ vor,

zwischendurch, allerdings bruchstückhaft, eingreifend und sich wieder zurückziehend, im Verein mit ähnlich fragmentarischen Filmszenen, deren Mittelpunkt eine jeweils andere Jukebox, und von dieser ausgehend jeweils ein vielfältiges Geschehen oder Stilleben, in immer weiteren Kreisen um sie herum [...]. (VJ 97)

Kurz danach heißt der adäquate Umgang mit dem Thema: „den Abstand wahren; umkreisen; umreißen; umspielen – deiner Sache von den Rändern her den Begleitschutz geben“. (VJ 98) Vergleicht man beide Darstellungen der geplanten Herangehensweise, lässt sich die Textdynamik in der Vorstellung des Narrators als eine Kreis-, oder eher Spiralbewegung erkennen. Als Zentrum des Kreises gilt der jeweilige Gegenstand, hier die Jukebox; die narrative Instanz befindet sich zu Beginn des Textes an der Peripherie desselben. Im Laufe der Erzählung kann man verfolgen, wie sie dem Gegenstand immer näher kommt: der unpersönliche, objektiv-kulturhistorische Zugang wird stufenweise aufgegeben und die Beschäftigung mit Jukeboxen zur eigenen Sache gemacht.

Bereits dem *Versuch über die Müdigkeit* liegt die klassische Textsorte *Dialog* mit einer ungleichen Rollenverteilung zugrunde: Einer erzählt über seine lebenslange Erfahrung mit der Müdigkeit, und ein anderer kommentiert bzw. lenkt den Redefluss durch eingeschobene kurze Fragen. Diese ermöglichen, den Gedankengang zu vertiefen, insofern Müdigkeit nicht als „Thema“, sondern als „Problem“ mit weltanschaulicher Konsequenz behandelt werden soll (VM 22). Eine „Epopöia der Müdigkeit“ zu schaffen (VM 66), ist dabei als utopischer Endzweck anzusehen; für die Charakterisierung seiner Verfahrensweise verwendet der Ich-Erzähler selbst das oben schon erwähnte Wort „umzirkeln“ (VM 23). Eine Kreisstruktur wird also schon im ersten *Versuch* angestrebt, allerdings wird die zirkulierende Bewegung des Gedankenganges hier noch nicht reflektiert.

Versuch über die Müdigkeit beginnt mit konkreten Beispielen, bei denen Müdigkeit als physischer oder geistiger, oder psychischer Zustand im Allgemeinen negativ konnotiert ist, und etwa in der Mitte des Textes erfolgt ein Umkippen, um diesen *Versuch* auf die Produktivität der Müdigkeit hin in einem höchst positiven Sinne auslaufen zu lassen. Dies passiert in dem Moment, als Handke beginnt, Müdigkeit selbstreflexiv, als schaffenspsychologische Voraussetzung zu bestimmen, und sich an die eigene „Schlafensmüdigkeit“ als „wohliges Gefühl“ erinnert (VM 44). Diese produktive Müdigkeit könne nach ihm durch „noch größere Müdigkeiten“ gesteigert werden (VM 49), wobei das „letzte“ Stadium die Aufhebung aller Entzweigungen und Teilungen, und die Vereinigung der Dimensionen des Daseins ermögliche:

In der Stunde der letzten Müdigkeit gibt es keine philosophischen Fragen mehr. Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser Zeitraum ist zugleich die Geschichte. Was ist, wird zugleich. Das andere wird zugleich ich. (VM 68)

Die Darstellung der Problematik setzt also im Empirisch-Biographischen ein und führt über eine philosophische Fragestellung – wofür das Kantsche ‚Ding an sich‘ als Leitbegriff gewählt wird – zum Sakral-Religiösen, indem Gott auf die höchste Stufe der Müdigkeit gesetzt wird. Es gibt aber bereits in diesem *Versuch* nicht nur eine vertikale Bewegung, angenommen wird zunächst eine horizontale: In einer „fundamentalen Mü-

digkeit“ (VM 68) werden alle Lebewesen, Menschen und Tiere vereint, wobei unter ihnen immer wieder die Leidenden hervorgehoben sind. Die Spirale entsteht dadurch, dass diese schließlich auch in einer „kosmischen Müdigkeit“ (VM 78) vereint werden können.

Das Jukebox-Buch stellt ebenfalls ein vielschichtiges Gewebe über Handkes Jugendjahre und ihre enthusiastische Atmosphäre dar, deren ‚Anmut‘ jetzt offensichtlich vermisst wird (VJ 109), und thematisiert gleichzeitig das Schreiben. Die Erinnerungen an die ehemaligen Lokale, besten Schlager, die Rolling Stones und die Beatles erzielen nicht nur die Auferweckung einer Gegenzeit. Ein nostalgisches Sich-Vergessen wird nämlich durch die selbstreflexiven Ausführungen des Erzählers stetig verhindert: er bemüht sich gewissenhaft dem Thema Jukebox gerecht zu werden, parallel damit kommt es aber zum ständigen Reflektieren auf den Entstehungsprozess des Textes. „Er wollte nur, bevor es auch ihm selbst aus dem Blick geriet, festhalten und gelten lassen, was ein Ding einem bedeuten, und vor allem, was von einem bloßen Ding ausgehen kann.“ (VJ 121)

Die hohe Selbstreflexivität des Erzählens lässt gleichzeitig auch der Steigerung und der Erinnerung an ekstatische Augenblicke genügend Platz: „Aus der Jukebox [...] ließ er selbsbewußt tremolieren, heulen, brüllen, klirren und wummern, was ihn – nicht bloß erfreute, sondern auch mit Schauern der Wonne, Wärme und des Gemeinschaftsgefühls überzog.“ (VJ 105f.)

Das oben erwähnte Frage-Antwort-Spiel gehört zu den konstitutiven Strukturmerkmalen der frühen *Versuche*. Im *Versuch über die Jukebox* entsteht dabei kein echter Dialog im Sinne Platons, weil immer wieder Entscheidungsfragen gestellt werden, die nur mit ‚Nein‘ beantwortet werden können – somit sind die Fragen in Wirklichkeit Scheinfragen, deren Funktion ist, bestimmten Aussagen durch die Formel der Entgegensetzung besonderen Nachdruck zu verleihen, sie sind also vom rein rhetorischen Charakter, z.B.:

Waren die Musicboxen demnach etwas für Müßiggänger, für die Stadt- und die, heutzutage moderneren Weltteil-Flaneure? – Nein. Er jedenfalls suchte sie weniger auf, in den Zeiten des Nichtstuns als jenen der Arbeit [...] Was vor den Stunden des Schreibens das Gehen zur Stille, war danach, fast ebenso regelmäßig, das Gehen zu einer Jukebox. – Um sich abzulenken? – Nein. Er wollte, wenn er schon einmal etwas auf der Spur war, um nichts in der Welt mehr davon abgelenkt worden. (VJ 113f.)

Im *Versuch über den geglückten Tag* tauchen dagegen seitenlang Interessenfragen auf, welche thematische Frageblöcke bilden. Die Aufeinanderfolge der Einzelfragen ermöglicht, die Problematik zu präzisieren oder in ein neues Licht zu rücken, insgesamt den Anschein einer systematischen Untersuchung zu wahren. Durch die konsequente Verwendung der Du-Form könnte diesmal ein richtiger Dialog entstehen, wenn das Ich seine Antworten nicht verzögern würde. Durch die Fragereihen wird eher ein langes Selbstgespräch initiiert, währenddessen sich der Fragende zur Selbsterforschung zwingt

und gleichzeitig die Problematik des ‚geglückten Tags‘ auf eine überindividuelle Ebene hebt: „Wer hat schon einen glücklichen Tag erlebt? Sagen werden das zunächst von sich wahrscheinlich die meisten. Und es wird dann nötig sein weiterzufragen.“ (VT 9)

Für diesen *Versuch* scheint zunächst auch eine regelmäßige Linienform, die leicht geschwungene Linie auf dem Selbstporträt des Malers William Hogarth, ein symbolisches Analogon darzustellen. Als Auftakt ist also wieder ein Ding, ein Gegenstand da, der als hochkarätiges Kunstwerk gleichzeitig etwas Konkretes und Abstraktes repräsentiert. Die Wellen- oder Schlangenlinie auf der Palette des Malers ist von emblematischer Bedeutung, insofern sie nach der Theorie Hogarths als Symbol der Schönheit dient. Und wie sich auf dem Gemälde die Schlangenlinie verläuft, so bewegt sich die Geschichte über den glücklichen Tag in Windungen fort. Ihre Idee wird nämlich „[...] begleitet von dem Schwung [...] sich zusätzlich an einer Beschreibung, oder Aufzählung, oder Erzählung der Elemente und Probleme solch eines Tags zu versuchen“. (VT 8) Wie bei einem mit wissenschaftlicher Exaktheit vorbereiteten Experiment ist der erste Schritt die Begriffsbestimmung:

Meinst du ‚geglückt‘ oder bloß ‚schön‘? Sprichst du von einem glücklichen Tag oder einem – es ist wahr, ebenso seltenen ‚sorglosen‘? Ist für dich ein glücklicher Tag allein schon, der ohne Problem verlief? Siehst du einen Unterschied zwischen einem glücklichen Tag und dem glücklichen? (VT 9f.)

So geht es weiter, bis dann die anderthalb Seiten füllenden Fragen nach dem semantischen Potential des Attributs ‚geglückt‘ beim Vergleichen mit seinem Anwendungsbereich erschöpft werden: „Der glückliche Tag [...] ist mehr als eine ‚geglückte Bemerkung‘, mehr als ein ‚geglückter Schachzug‘ [...] als eine ‚geglückte Erstbesteigung im Winter‘, etwas anderes als eine ‚geglückte Flucht‘, eine ‚geglückte Operation‘, eine ‚geglückte Beziehung‘ (VT 11). Was dabei herauskommt – „Der glückliche Tag ist unvergleichlich. Er ist einzigartig.“ – kann sicherlich nicht als präzise Definition akzeptiert werden. (VT 11) Ebenso führen den Narrator seine kulturgeschichtlichen Annäherungen zu grundverschiedenen Ergebnissen, so erscheint als Zwischenlösung die Vorstellung von dem durchs Tätigsein glücklichen Tag. Der depersonalisierte Erzähler, der mal in Ich-, mal in Er-Form auftritt, mitunter aber auch als ein Du vorkommt, indem er mit sich selbst einen Dialog führt, setzt sich an die Arbeit, in der Mittagszeit muss er jedoch sein Scheitern einsehen. Die Realisierung der Vollkommenheit – *the line of beauty* – wird schließlich als illusorisch empfunden und aufgegeben, wobei zu dieser Einsicht parallel die Erkenntnis über die adäquate Schreibweise formuliert wird:

Entspricht es nicht unsereinem jetzt, daß solch ein Gebilde immer wieder abbricht, ins Stottern, Stammeln, Verstummen und ins Schweigen kommt, neu ansetzt, Seitenstrecken nimmt – dabei jedoch zuletzt wie eh und je auf eine Einheit, auf ein Ganzes hinzielt? (VT 19f.)

Das konkrete Projekt bleibt unausführbar, die Idee der Einheit und Ganzheit wird jedoch gerettet, wenn schließlich jede Abgrenzung, auch die Linie auf Hogarths Gemälde, aufgegeben wird und es gelingt, das Dasein in seiner Vielfalt als Schönheit zu akzeptieren.

Den Erzählvorgang betreffend, hat der *Versuch über den Stillen Ort* mit dem *Jukebox*-Buch viel Gemeinsames, insofern in beiden die Kreisstruktur dominiert, wie der Narrator seine Bemühungen als „[...] fast schon lebenslanges Umkreisen und Einkreisen des Stillen Orts und der Stillen Orte“ nennt. (VSO 8) Dieses ‚Umkreisen‘ zeigt sich vor allem bei der systematischen Erforschung der Stillen Orte, ein skurilles Beispiel dafür stellt die Schilderung von deren Formenreichtum dar:

Jedes der Dinge da zeigte zugleich seine geometrische Gestalt, Kreis, Oval, Zylinder, Kegel, Ellipse, Pyramide, Pyramidenstumpf, Kegelsumpf, Rechteck. Tangente, Segment, Trapez. Der Stille Ort selber war ein geometrischer Ort und wollte als ein solcher erfaßt und weitergegeben werden. (VSO 81)

Im Unterschied zu den früheren *Versuchen* gibt es jetzt innerhalb des Textes weit weniger poetologische Einschübe: Nicht nur die geringere Anzahl, auch deren Platzierung lässt darauf schließen, dass für Handke der Erzählvorgang als solcher nicht mehr als fragwürdig erscheint. Allerdings, wenn er auf den letzten Seiten des Buches die Umstände des Niederschreibens thematisiert und bei der Schreibgegenwart ankommt, wird das eigene Beharren auf den Stillen Orten schließlich aus einem poetologischen Bedürfnis heraus erklärt, wodurch teilweise die Intention der früheren *Versuche* zurückkommt. In den Stillen Orten werden

jene Übergänge, die unvermittelten, von Stummheit, Geschlagensein mit Stummheit, zur Wiederkehr der Sprache und des Sprechens – immer wieder erlebt, und im Laufe des Lebens zunehmend stärker, im Moment der bewußten Tür, allein mit dem Ort und seiner Geometrie, weg von den andern. (VSO 107)

In den schon besprochenen *Versuchen* sind die dominierenden Struktur Tendenzen klar erkennbar: Sie lassen sich durch eine Kreis- bzw. Wellenlinie beschreiben, und der sachbezogene Diskurs wird durch die Erzählkommentare kontrapunktiert. Infolge dieser Formbewusstheit konnten diese *Versuche* als literarische Essays bestimmt werden; der *Versuch über den Pilznarren* erscheint dagegen als Rückkehr zur Textsorte *Erzählung*. Nicht einmal dieses Stück ist jedoch von den Strukturmerkmalen eines literarischen Essays völlig frei.

Ein verzögerter Anfang wird dem Leser auch diesmal nicht erspart, er enthält eine Einführung in die Theorie und Praxis des Pilzsammelns, die sich als Leitfaden durch die Geschichte hindurchzieht. Der Erzählvorgang wird durch auktoriale Kommentare öfters unterbrochen, welche das stufenweise Versinken des Freundes in der Pilzwelt darstellen und auf das Wechselspiel von Distanzierung und Identifizierung des Erzählers und seines Freundes rekurrieren.

Der Erzähler balanciert zwischen den beiden, er macht jedoch ständig Andeutungen, wodurch der Eindruck einer Doppelgängerschau immer stärker wird, z.B. „anders als mein Dorfkindheitsfreund ist aus mir trotz desselben Studiums nie ein zünftiger Jurist geworden.“ (VP 122f.) Oder: „Einmal, kurz nach dem Studium, hat er [der Freund] taggeträumt, ein Schriftsteller zu werden wie ich.“ (VP 96) Auf der Handlungsebene werden die beiden auch mehrmals zusammengebracht, sie können im Duett lachen, der Pilznarr arbeitet an einem Pilzbuch und weiß, dass zur gleichen Zeit der Erzähler eine Geschichte über ihn schreibt, während der Schriftsteller öfters die körperliche Nähe des Freundes spürt. Schließlich: Kurz vor dem Verschwinden machen die beiden einen großen gemeinsamen Spaziergang und dabei geht der eine in den Fußstapfen des anderen. Und es gibt einen Absatz, in dem die auktoriale Erzählstimme und die direkte Rede des Freundes ineinander übergehen:

Danach, durch den großen Wald, in lichter Weite Eichen, Edelkastanien, Buchen statt des gegendüblichen Buschwerks: Ja, war das denn so gedacht? – Ja, das war so gedacht. – Und von wem? – Von mir. Gedacht. Getagträumt. Vorgesehen. Solch eine Vorsehung: Es gab sie. (VP 212)

Auf diesem letzten Spaziergang wird der Erzähler zum „Mitnarr“ seines Freundes. (VP 214) Damit kommt es schließlich zu einer Einswerdung der Beiden, offensichtlich vertreten sie dieselben ästhetischen Prinzipien und gehen monomanisch der eigenen Leidenschaft nach. So enthält die Charakterisierung der Pilzsucht des Freundes eine Menge Selbstironie, wenn dessen Pilznarrentum als auffallendes Formnarrentum beschrieben wird:

In der allgemeinen [...] Gleichförmigkeit hatte er von klein auf ein Auge gehabt für die widersprüchliche, die andere, die fremde Form, und ebenso sprang ihn auf der Stelle die auffällige, die ausgefallene andere Farbe an, der unzugehörige Farbton, die entgegengesetzte Geometrie, [...] inmitten all des Ungemusterten das Muster. (VP 101f.)

Im *Versuch über den Pilznarren* wird nicht nur der ‚Rhythmus des Erzählens‘ wiedergefunden, sondern auch eine klassische essayistische Struktur verwirklicht, insofern der Text zwischen der Lebensgeschichte des Freundes und dem Schreiben über diese Lebensgeschichte pendelt, und die Distanz zum Freund nur in der erzählten Geschichte, nicht aber im literarischen Prozess aufgibt. Somit gilt auch hier, wie in allen anderen Versuchen, dass sich die Narration – übrigens dem Pilz sammelnden Freund gleich – „in Kreisen, Spiralen, Ellipsen“ bewegt. (VP 214)

3. „Der vordringlichste und mächtigste Anlaß zu diesem Versuch [...]“¹⁹

Vorausschickend können mit einiger Vereinfachung die Mainstream-Konzepte genannt werden, welche den einzelnen Büchern als Gegenentwürfe zugrunde liegen.

Versuch über die Jukebox ist eine Art Abwehrmanöver gegen die Übermacht der Historie aus dem Anlass der Wende; *Versuch über den geglückten Tag* ist eine Reaktion auf die durch die Massenmedien verbreiteten Vorstellungen von der Anwendbarkeit leicht verfügbarer Glückstechniken. Im *Versuch über den Stillen Ort* geht es eigentlich um private Rückzugsorte, auf die man als provisorisches Schutzmittel gegen die Außenwelt angewiesen ist; und dass solche im Zeitalter digitaler Vernetzung unentbehrlich seien, ist eine Erkenntnis der neuesten Gegenwart.

Im ersten *Versuch* wird Müdigkeit nicht ausschließlich negativ erlebt, nicht einmal als physischer Zustand: schon bei den Kindheitserinnerungen wird die wohltuende Wirkung gemeinsam erledigter mühsamer Arbeit hervorgehoben: Nach einem „Wunschbild der Müdigkeit eines bestimmten kleinen Volkes der zweiten Nachkriegsrepublik“ können die Dörfler „in der gemeinsamen Müdigkeit, von ihr vereint und sogar gereinigt“ werden. (VM 30)

Versuch über den Pilznarren ist schließlich die ironische Selbstdarstellung eines alternden Schriftstellers, den seine hartnäckig befolgten Ambitionen in einen geistigen Zusammenbruch stürzen, was sogar das eigene, lebenslang gepflegte Konzept als lebensfeindlich hinstellt – Peter Handke schont nicht einmal sich selbst als literarischen Autor.

Für ein jedes Stück der Reihe gilt allerdings, dass sie im Endeffekt nicht nur der Gegenwartskritik verpflichtet sind, sondern ein eigenes existentielles Problem aufgreifen und gleichzeitig eine therapeutische Funktion und Bedeutung haben. Die Müdigkeit könne im frühesten *Versuch* „als ein Zugänglichwerden, ja als die Erfüllung des Berührtwerdens und selber Berührenkönnens“ erlebt werden. (VM 46) Eine gesteigerte Müdigkeit führe zur kognitiv-psychischen Entleerung, dermaßen, dass dem Wahrnehmenden „[...] seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe-Stiftende, wie durch ein Wunder von ihm weggenommen“ werde. (VM 53) Die Müdigkeit „öffnet, sie macht durchlässig, sie schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen [...]“ (VM 62), denn erst im Zustand der so erfolgten Selbstlosigkeit könne das Ich die Müdigkeit der Anderen aufnehmen und aufzeigen. Die Müdigkeit gilt als fundamentale Daseinserfahrung und gleichzeitig als Grundlage des künstlerischen Schaffens. Der Dichter des Elfenbeinturms hat die Ambition, durch Verzicht auf das Ego das Ganze durchschimmern zu lassen.

Im *Versuch über die Jukebox* gesteht der Erzähler selbst ein, dass das Projekt zum gründlichen Auflisten der Jukebox-Bestände aus dem Bedürfnis heraus entstanden ist,

dem Sog der aktuellen politischen Ereignisse etwas ‚Harmloses‘ entgegenzusetzen. Im Wendejahr feiert Deutschland enthusiastisch die Wiedervereinigung, der Schriftsteller Peter Handke mahnt jedoch angesichts oder trotz der allgemeinen Euphorie zur Vorsichtigkeit: „Die Nachricht von der Exekution des Paares Ceaușescu las er nicht mit Genugtuung, sondern mit altem, frischerwachten Grauen vor der Geschichte.“ (VJ 129)

Im *Jukebox*-Buch geht es nicht darum, die Gegenwart aufzugeben, sondern ein neuer, ungetrübter Blick auf die Gegenwart sollte gewonnen werden. Die Spiralbewegung der Narration führt durch die Erinnerungen zur Einswerdung von Ich und Jukebox-Musik, und hört in einem mystischen Augenblick auf:

Auf einmal, nach der Plattenwechsellpause, die mitsamt ihren Geräuschen [...], gleichsam zum Wesen der Jukebox gehörte, scholl von dort aus der Tiefe eine Musik, bei der er zum ersten Mal im Leben, und später noch in den Augenblicken der Liebe, das erfuhr, was in der Fachsprache ‚Levitation‘ heißt, und das er selber mehr als ein Vierteljahrhundert später wie nennen sollte: „Auffahrt“? „Entgrenzung“? „Weltwerdung“? Oder so: „Das – dieses Lied, dieser Klang – bin ich jetzt; mit diesen Stimmen, diesen Harmonien bin ich, wie noch nie im Leben, der geworden, der ich bin; wie dieser Gesang ist, so bin ich, ganz!“? (VJ 108)

Die Konzentration auf die Musikautomaten soll schließlich und endlich der geistigen Entleerung, der Wiedergewinnung der Distanz zur Gegenwart dienen, was paradoxerweise, oder gerade im Gegenteil, nach der Praxis der Mystik – wofür hier auch Teresa von Avila herbeizitiert wird – „zu einem Sich-Verstärken oder eben Gegenwärtigwerden“ beihelfen kann. (VJ 116) Der höchste Nutzen dieses Unterfangens besteht für den Narrator darin, dass er erneut fähig wird, in die eigene Gegenwart zurückzukehren.

In den späteren *Versuchen* lässt sich ebenfalls immer wieder die Rückkehr in eine Gemeinschaft als Ziel bemerken, sei es eine Liebes-, eine familiäre Beziehung oder eine bloße Zugehörigkeit zu den anderen. Der Schriftsteller braucht die Absonderung und gleichzeitig leidet er darunter. „Solchen Sinn für eine ganz andere, die sämtlichen sonstigen Formen diametral entgegengesetzte Form zu haben“, erscheint für den Pilznarren selbst als „Unnatur“, die ihn für die Geselligkeit ungeeignet macht. (VP 12) Die Aufhebung der Vereinzelung wird auf der Ebene der Sprache gleichfalls thematisiert: zur Charakterisierung eines geglückten Tages werden lauter Wörter eingesetzt, die eine Verknüpfung herstellen: z.B. die Konjunktion ‚und‘, das Präfix ‚mit‘ als Sammelbegriff für „ich“ und „du“. (VT 73)

Die *Versuche* wollen freilich keine Synthese hervorbringen oder darstellen, als annehmbar erscheint die Andeutung auf utopische/sakrale Momente, die eine solche ermöglichen können. Nicht nur *Versuch über den geglückten Tag*, sondern sogar *Versuch über den Stillen Ort* ist reich an Bibelzitaten und Hinweisen auf das christliche Ritual. Es wirkt ein wenig blasphemisch, wenn der Menschenzug vor den öffentlichen Toiletten in Portugal an den „[...] Kommuniongang des Kirchenvolkes während der heiligen

Messe, hin zum Empfang des Leibs des Herrn, und zurück [...]“ erinnert. (VSO 91f.) Am Ende des Buches klingt jedoch das Einbringen des Sakralen in den Stillen Ort, wenn dieser sich schließlich als poetologischer Ort entpuppt, kaum mehr provokativ:

Die in der Regel so steilen, heimelig abgetretenen Stufen hinab, Tür zu, den Riegel senkrecht oder waagrecht gestellt, und schon hebt es zu reden an im Verstockten, de profundis, im Psalmenton, mit Feuerzungen, in Ausrufen, mehreren hintereinander, in einer ganz anderen, in einer unerhörten Erleichterung [...] (VSO 108)

Ein unvollständiger Abschluss ist für jeden Versuch typisch. Das Pathos der Aussagen über die „allerletzten Augenblicke“ der Müdigkeits-Figuren (ebd.) wird in diesem Buch durch die beiden „Nachträge“ zurückgenommen, indem manche der früher erzählten Leidensgeschichten z.B. die der Kleinvögel ganz harmlos interpretiert werden und somit die Müdigkeit als Schicksalstragödie in ironisches Licht gestellt wird. (VM 79f.) Das *Jukebox*-Buch endet in dem Augenblick, als der Narrator die tagelange Suche nach einem Musikautomaten im spanischen Soira als vergebliches Unternehmen aufgibt, sein geistig-seelisches Gleichgewicht aber wiederfindet. *Versuch über den Stillen Ort* hört auf, wenn er in der verlassenen Gegend Frankreichs auf einen Friedhof stößt, der durch seine freie Übersetzung in den „Friedhof für (einen) Eigensinnigen“ umbenannt wird, was dem Leser die Geschichte der japanischen Tempelfriedhofstoilette und deren Ruhe in Erinnerung bringt. (VSO 106) Am Ende des *Versuchs über den geglückten Tag* wird allein der Prozess der Verwandlung als standhaft und verlässlich ausgezeichnet, was mit sich zieht, dass sogar die Idee des geglückten Tages zugunsten des Traumes über den geglückten Tag aufgegeben wird. Einzig und allein bleibt der Verfasser des Buches zurück, der den Traum vom geglückten Tag hat und Bibeltexte zitiert, wodurch er sich selbst – im Sinne Nietzsches – als Schaffender – und – im Sinne der sakralen Texte – als Schöpfender apostrophiert.

Wie erläutert, beruht die Geometrie der *Versuche* auf runden Formen: auf Kurven, die um einen Punkt verlaufen. Während Kreis und Ellipse eine geschlossene Kurve darstellen, wird bei einer Spirale das Zentrum nie erreicht. Handkes *Versuche* als literarische Essays beinhalten *beide* Möglichkeiten: sowohl die Rückbiegung auf sich als andauernde selbstreflexive Bewegung als auch die utopische Annäherung an das Unerreichbare.